

MŁODA MUZYKA

Rok II. Warszawa, 1 maja 1909 r. № 9.

WYCHODZI 1-go i 15-go KAŻDEGO MIESIĄCA.

PRENUMERATA:

W Warszawie: kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop; półrocznie *2* rb. kwartalnie rb. *1*.
Numer pojedyńczy 15 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

W Galicji „Młodą Muzykę" prenumerować można: w Krakowie w księgarni Piwarskiego i Sp., lub w biurze dzienników Salomonowej i we Lwowie w księgarni Altenberga. W Poznańskiem — w księgarni Niemierkiewicza w Poznaniu.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—7 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4–5 pp.

TREŚĆ NUMERU.

Wspomnienia historyczne.

(Od 15—30 kwietnia).

1 maja 1904 r. um. An. Dvorak.
2 „ 1864 r. um. Meyerbeer.
2 „ 1846 r. ur. się Z. Noskowski.
3 „ 1856 r. ur. się Ad. Adam.
4 „ 1655 r. ur. się Cristofori.
4 „ 1861 r. ur. się Reznicek.
5 „ 1820 r. ur. się St. Moniuszko.
5 „ 1869 r. ur. się Pfitzner.
7 „ 1883 r. um. Brahms.
7 „ 1840 r. ur. się Czajkowski.
9 „ 1707 r. um. Buxtehude.
12 „ 1842 r. ur. się Massenet.
12 „ 1884 r. um. Smetana.
13 „ 1871 r. um. Auber.

Odpowiedź Redakcji. W-ny *Piątkiewicz w Chyrowie (Galicja).* Za serdeczne życzenia dzięki.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Gużewski Adolf, Wilcza 16.
Pilecki Ignacy, Krucza 38.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Rytel Piotr, Nowo-Jasna 8.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Szopski Felicjan, Wspólna 64.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego

Chodakowski Józef. prof., Trębacka 9.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Kamińska-Latoszyńska Marja, Wspólna 52
Miller Władysław, Szkolna 1.
Nieborska Elżbieta, Kopernika 3.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szczepkowski Józef, Złota 25.

Nauczyciele gry fortepianowej.

Becker Robert, Królewska 19.
Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Cymbaliński Stefan, Czerniakowska 81.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 45.
Gawroński Wojciech, Składowa 4.
Herbaczewski Kajetan, Dobra 31.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 59.
Judycki Stanisław, prof., Chmielna 20.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 27.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Ś-to Jańska 2.
Oberfeld Włodzimierz. Królewska 10.
Otto Władysław, Hoża 23.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 13.
Różycki Aleksander, prof, Szopena 14.
Rytel Piotr, Nowo-Jasna 8.
Rytlówna Aniela, Długa 29.
Sędzimir Wiktorja, Złota 57.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonora, Chmielna 29.
Szlifirski Stanisław, Tamka 29.
Tarczyńska Bronisława, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Smolna 30.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.
Zawirski Marek, prof., Zielna 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Okólnik 7.
Dłutowski Wojciech, Smolna 15.
Oziminski Józef, Hoża 35.
Stelmach Antoni, prof. Oboźna 7.
Stiller Emil, prof. Leszno 53.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy kwartetów smyczkowych.

Dłutowski Wojciech, Smolna 15.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Pruszków st. dr. ż. W.-W.
Godecki Tomasz, Ś-to Krzyska 30.
Heintze, Nowy-Świat 49.
Lachman Wacław, Chmielna 23.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy zespołów orkiestrowych.

Konopasek Feliks, Chmielna 56.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Ozimiński Józef, Hoża 35.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Związki.

Związek muzyków, Nowy Świat 47.
Związek Polskiej Młodzieży Muzycznej, Nowy-Świat 47.



Jerzy Fryderyk Händel.

(W 150 rocznicę śmierci)

(Dokończenie).

Na całość opery „Rinaldo" składają się w większej części wyjątki z poprzednich dzieł Händla. Jedną z arji tej opery „Lascia ch'io pianga" przełożył Meyerbeer na orkiestrę. Transkrypcja tej arji znaną jest dziś pod nazwą popularnego „Largo Händla", dzięki któremu imię wielkiego mistrza nie poszło „u nas" w niepamięć.

Obowiązki kapelmistrza nakazywały Händlowi powrót do Hannoweru. Spotykamy go tu na początku 1711 r., lecz po roku wraca znowu do Londynu. W Hannowerze napisał pod ten czas kilka duetów kameralnych w stylu Steffani'ego, parę koncertów na obój, oraz pieśni do słów niemieckich. Powróciwszy do stolicy Anglji, pisze dla opery włoskiej „Il pastor fido" i „Tezeusza". Obie te opery nie cieszyły się zbytnią popularnością, zato napisanem w r. 1813 z polecenia królowej Anny „Te Deum" na cześć zawartego pokoju w Utrechcie (wojna o następstwo tronu hiszpańskiego), jak również „Jubilate" (znane jako setny psalm) podbił serca anglików; uważali oni odtąd Händla za drugiego Purcell'a. „Te Deum" i „Jubilate", dzięki królowej, dostarczyły Händlowi 200 funtów sterlingów rocznej pensji. Był to początek złotodajnych czasów dla Händla, które jednak trwały bardzo krótko. W roku 1711 umiera przychylnie usposobiona dlań królowa Anna, a tron po niej obejmuje kurfürst hannowerski. Naprężone stosunki, w jakich pozostawali królowa Anna i kurfürst, odbiły się na osobie Händla, rezultatem czego było zupełne ignorowanie Händla przez kurfursta. Korzystając więc z zaproszenia hr. von Burlingtona, schodzi z oczów kurfürstowi i szuka schronienia w dobrach hrabiego. Tu w r. 1714 napisał H. niewielkich rozmiarów operę „Stilla", a w rok potem „Amadis". Obie opery przyjęte były z uznaniem, i Händel zwrócił znowu na siebie uwagę kurfürsta, ówczesnego króla Anglji. Dzięki wpływom przyjaciół: Kilmannsegge'a i Burlington'a oraz napisanej na cześć króla serenadzie „Wassermusik", następuje pojednanin H. z królem (r. 1715). Podczas pobytu dworu królewskiego na kontynencie (1716) Händel odwiedza również Niemcy i pracuje tu nad „passją" do słów Brocke'sa, do których pisali już przedtem muzykę: Keiser i Telemann.

Lata 1717—1720 spędza Händel w Cannons-Castle w pobliżu Londynu na zamku księcia Chandos'u, gdzie pełnił obowiązki dyrektora muzyki. W tej epoce czasu stworzył

12 słynnych „Anthem“ (rodzaj kantaty o charakterze motetowym na chór, głos solowy z towarzyszeniem orkiestry; za tekst do Anthem służyły zwykle psalmy), będące zapowiedzią przyszłych oratorjów. Jakoż jeszcze w Cannos powstaje pierwsze oratorjum „Estera“ (słowa angielskie). Do oratorjów zaliczony jest również dramat pasterski „Acis and Galatea“, przeznaczony dla księcia Chandos'u (była to przeróbka kompozycji, napisanej jeszcze podczas pobytu we Włoszech (Neapol).

Nowa epoka w życiu Händla zaczyna się z chwilą, kiedy arystokracja londyńska zainicjowała utworzenie stałej opery włoskiej w teatrze Hay-Market, i Handlowi polecono zająć się zorganizowaniem personelu artystycznego. Nowa instytucja otrzymała nazwę „Royal academy of music“, założona była na szeroką skalę i korzystała z subwencji królewskiej (1000 funt. sterl. rocznie). Przedstawienia w „akademji“ rozpoczęły się w roku 1720. Dla nowego przedsiębiorstwa teatralnego pisze Handel „Radamisto“, a w ślad za tą operą w czasie od 1721—1728 roku powstają: „Muzio Scevola“, „Floridante“, „Ottone“, „Flavio“, „Juljusz Cezar“, „Tamarlane“, „Rodelinda“, „Scypjon“, „Aleksander“, „Adneto“, „Ricardo I“, „Siroe“ i „Tolomeo“. Opery te prędko rozpowszechniły się po Europie, a niektóre z nich wystawiano nawet we Francji. Do kompozycji z tej epoki należy również „Krönungsanthems“ (1728), napisane na uroczystość koronacji Jerzego II.

„Akademja operowa“ wskutek niepowodzeń materjalnych i zatargów ze śpiewakami zakończyła swój kilkoletni żywot w r. 1728. Jako jeden z ważniejszych powodów upadku „akademji“ należy również uważać dążenie narodowe do wyparcia z kraju wszystkiego, co nie było angielskie. Gay i Pepusch w satyrze „Beggars opera“ („żebracza opera“) ośmieszyli w oczach publiczności „akademję“ i ostatecznie ją zdyskredytowali. Heidegger, dyrektor administracyjny „akademji“, staje się właścicielem teatru wraz z utensyljami, powołuje na kierownika Händla i wskrzesza przedstawienia operowe w „drugiej akademji“. Händel w towarzystwie Steffani'ego udał się do Włoch w celu zaangażowania śpiewaków. W Neapolu zapoznał się ze szkołą Scarlatti'ego, będącą wtedy w pełnym rozkwicie. W powrotnej drodze odwiedził miasto rodzinne. Podczas tej podróży omal nie nastąpiło spotkanie i zawarcie znajomości Händla ze współczesnym mu Bachem.

„Druga akademja“ wystawiła nowe opery Händla. „Lotario“, „Partenope“, „Poro“, „Ezio“, „Sosarme“ i „Orlando“. Dni jednak tej instytucji były policzone i po 4-letnim okresie działalności „druga akademja“ zamknęła swe podwoje. „Partja włoska“, licząca wielu zwolenników wśród arystokracji i dygnitarzy dworskich, wrogo usposobiona względem Händla, skorzystała z upadku „akademji“ i zainicjowała nowe przedsiębiorstwo operowe z Porporą w roli dyrektora i kompozytora na czele.

Chwilowe zwycięstwo „partji“ i niepowodzenia nie przestraszyły Händla, śpieszy więc znowu na południe po nowe gwiazdy i wskrzesza „drugą akademję“ nową operą „Arianna“ oraz przerobioną „Pastor fido“. Konkurencja jednak z „partją włoską“ była bezskuteczną. Widząc przeważającą się szalę zwycięstwa na stronę „partji“, Heidegger zrezygnował z dalszego prowadzenia przedsiębiorstwa artystycznego, i teatr Hay Market odstąpił członkom przeciwnego obozu. Wtedy Händel wynajął teatr Covent-garden i rozpoczął kampanję na własne ryzyko; lecz brak środków materjalnych paraliżował rozwój instytucji, cierpiącej stale na „kieszonkowe suchoty“, zakończone „zwinięciem interesu“. W Coventgardenie wystawił Händel nowe opery: „Terpsychora“, „Ariadante“, „Alcine“, „Atalanta“, „Giustino“, „Arminio“ i „Beronice“.

Na tę epokę czasu (1731—1734) przypadają pierwsze publiczne wykonania oratorjów Händla. W r. 1732 poznała szeroka publiczność „Acisa i Galatee“ i „Esterę“. W r. 1733 na uroczystym akcie pojednania uniwersytetu oksfordzkiego z domem panującym wykonano oprócz „Acis i Galatea“ i „Estera“ nowe oratorja: „Debora“, „Atalja“ i „Utrechtskie Te Deum“. W roku 1737 wystawił H. w Coventgardenie „Esterę“, przerobione „Trionfo del tempo“ i „Alexanderfest“. Grupa nieprzyjaciół Händla nie zasypiała sprawy i nie przestawała snuć intryg w celu pokonania mistrza. Cała też afera operowa zaczęła przybierać w końcu zabarwienie narodowo-polityczne. Do liczby nieprzyjaciół Händla należała pewna część członków parlamentu, którzy znienawidzili operę Händla nie tylko ze względu na narodowość mistrza, lecz i za to, że wystawienie dzieł jego opustoszało królewską szkatułę.

Kampanja przeciwko Händlowi przybierała coraz groźniejsze rozmiary zwłaszcza gdy na czele nieprzyjacielskiego obozu stanął książe Walji. Starano się paraliżować nietylko działalnośc operową Händla, lecz przeszkadzano nawet w wykonywaniu oratorjów. Ulegając w końcu zaprzysiężeniu, żegna Händel teatr i w r. 1737 opuszcza Londyn, udając się na kurację do Aachen. 20 lat niezmordowanej pracy dla sceny, a zwłaszcza lata walki z „partją włoską“ odbiły się bardzo na jego zdrowiu.

Pobyt w Aachen należy do epoki przełomowej w twórczości Handla. Tu bowiem postanowił zawrócić z obranej drogi i poświęcić się pracy nad oratorjami. Nie wyrzekł się jednak na zawsze od pisania oper, o czem przekonamy się poniżej. Po kuracji w Aachen, która trwała rok, wraca do Londynu. Tu napisał wzruszający potęgą dźwięków hymn pogrzebowy na śmierć królowej Karoliny. Opera nieprzyjaciół Handla zakończyła w tę porę krótki swój żywot. Wprawdzie Heidegger zebrał rozbitków z obydwuch przedsiębiorstw teatralnych i wznowił znowu przedstawienia (r. 1737) operami Handla „Faramondo" i „Serse", lecz na czas bardzo krótki. I Händel nie mógł odrazu rozstać się ze sceną. W latach 1739--1740, nie posiadając stałej trupy, wystawił nowe opery: „Jove in Argo", „Imeneo" i „Deidamia". W tym samym czasie wykonano jego oratorja „Saul", „Izrael" i „L'allegro, in pensieroso ed il moderato". Od r. 1741 datuje się zupełne przyznanie genjuszu Händlowi. Stało się to za sprawą całego szeregu oratorjów, naczelne miejsce wśród których zajmuje „Mesjasz", dzieło będące koroną dorobku twórczego Händla. Oratorjum to napisał Hand.l w 24 dni, mając wtedy lat 57, a o wielkiej jego popularności świadczy fakt, że dochód z 28 koncertów, na których wykonywano „Mesjasza" dał 100,000 rb. dochodu Ostatnie lata pracy kompozytorskiej poświęcił H. wyłącznie twórczości oratoryjnej. Od r. 1741 do 1751 oprócz „Mesjasza" napisał oratorja: „Samson", „Semele", „Herkules", „Baltazar", „Oratorjum na pamiątkę zwycięstwa pod Kellorenem", „Judasz Machabeusz", „Józef", „Aleksander Balus", Jozue", „Zuzanna", „Salomon" „Teodora", „Jefte" i „Die Wahl des Herakles". Największe więc dzieła napisał, mając lat 50—66. Od r. 1751 przeszkadzał H. w pracy osłabiony wzrok (umarł, podobnie jak Bach, dotknięty ślepotą), mimo to jednak dyrygował koncertami i wykonywał partję organową w oratorjach. Utwory instrumentalne H. powstały w większej części do r. 1740. Są to: sonaty na skrzypce lub flet, sonaty na dwoje skrzypiec (2 oboje lub 2 flety), concerti grossi (t. zw koncerty na obój), koncerty orkiestrowe, koncerty organowe, koncerty na instrumenty smyczkowe, suity, fantazje, fugi na fortepian i organy etc.

Jako kompozytor operowy Händel należy do szkoły włoskiej i w dziełach swych skłania się do stylu młodych wenecjan, zmodyfikowanego przez wpływ neapolitański. Opery H. cieszyły się swego czasu wielką sławą; zapomniano je dawno, i dziś wspominamy o nich, jako o faktach historycznych. Nie na operach też oparta jest nieśmiertelna sława Händla. Wielkim jest jako twórca oratorjów, które postawił na wysokim — a pod niektórymi względami niedoścignionym — stopniu doskonałości. Tematy do oratorjów czerpał przeważnie z bibiji lub z arcydzieł klasyków. Większość dzieł oratoryjnych opiewa wybawienie ludu przez bohatera. W „Mesjaszu" takim bohaterem jest Chrystus, w „Izraelu" sam Bóg, wyprowadzający żydów z niewoli egipskiej. Dwa te dzieła należą do wybitniejszych oratorjów mistrza. W utworach Handla wysuwają się na pierwszy plan właściwe jego genjuszowi elementy: epicki i dramatyczny, liryzm pozostaje na drugim planie. Te dwa elementy rozwinięte są też najbardziej u Händla. Do dodatnich stron jego oratorjów należy umiejętne wyzyskanie partji chóralnych, które w dziełach H. spełniają najważniejszą rolę. Händel należy do dobrych kontrapunkcistów, styl jego jednakże jest lekki i dostępniejszy dla szerokich mas, aniżeli styl Bacha; widać w tem wpływ włoski wogóle, a w szczególności opery, najpopularniejszego rodzaju sztuki, na której wydoskonalił H. swą technikę kompozytorską. Jakkolwiek Händel i Bach byli rówieśnikami, nie widzieli się wcale za życia, ani nawet nie korespondowali z sobą. Popularność arcydzieł Handla w Angli jako też poza jej granicami (z wyjątkiem naturalnie Warszawy) jet wielka. W Londynie „Händel Society", w Bostonie „Handeland Haynd Society" szerszą kult mistrza, zamieszczając na programach koncertowych wyłącznie dzieła twórcy „Mesjasza". W Niemczech, a przeważnie w Anglji, niema kółka śpiewaczego, które nie miałoby w swym repertuarze choćby jednego oratorjum Händla. A jak wielką czcią otoczone jest imię jego wśród narodu, który wyznaczył mu miejsce w Panteonie narodowym —opactwie westminsterskiem obok głów ukoronowanych i wielkich mężów, świadczy i to, że niema anglika, który podczas wykonywania „Alleluja" z „Mesjasza" nie powstałby z miejsca.

Händel — to Szekspir muzyki, zwłoki też jego spoczywają obok twórcy „Hamleta."

Muzyka „stosowana“.

(Ciąg dalszy).

IV. Muzyka i muzycy na usługach religji.

Bezinteresowne, czyste i szlachetne pragnienie dźwignięcia sztuki na najwyższe szczeble pojęć estetycznych, bezgraniczne i trwałe umiłowanie piękna, polegające na przeżywaniu artystycznych usiłowań ludzkich, lub tylko umiejętność sprytnego wyzyskania tajemnej siły Piękna obok wrażliwości zmysłów, celowa chęć ułatwienia sobie głoszenia prawdziwej, lub nieprawdziwej „prawdy“ przez wytwarzanie stosownego nastroju, a może nawet wprost zasada opiewania swych wywodów przez apostołów przeróżnych wyznań bez pomocy niezbędnych czynników istotnej wiedzy, lecz przez umiejętność gry na wywoływanych uczuciach — zaprzęgła sztukę we wszelkich poszczególnych przejawach jej egzystencji w rydwan odwiecznego pobożnego orszaku religji.

Pojęcie o wielkości Istoty Wyższej i zmysł praktyczny kazały nam budować wielkie świątynie, wyzyskując dla celów bezwzględnie religijnych umiejętność architektoniczną niewyświęcanych, lecz utalentowanych i wykształconych ludzi. Ręka fantastycznie usposobionego malarza, lub rzeźbiarza, uzmysławia Istotę Wszechistnienia z większą, lub mniejszą siłą i powagą — Istotę, o której (mając absolutną swobodę wypowiadania się na ten temat) apostoł danej religji masom żadnego pozytywnego pojęcia nie daje. Imponujące wzrokowi bogate stroje i różnorodne ozdoby brane są poważnie pod uwagę przy obrzędach religijnych.

Wreszcie muzyka zaokrągla wpływ sztuk pięknych na zmysły pobożnych, zapełniając ciszę przyozdobionych rzeźbami i malowidłami murów kościelnych. Taniec jedynie został wypędzony z obrzędów religijnych, te zaś zatrzymały w swym programie tylko poważne tłumne pochody z uwzględnieniem przepychu i świetności w całej pełni, procesjami tak zwane. Rzuciwszy okiem na minione wieki stałego istnienia religji stwierdzamy, iż żadna z nich nie gardziła pomocą sztuk pięknych przy demonstrowaniu swych idei, owszem, wszystkie uznały niezbędność sztuki do tego stopnia, iż nieprzerwana obecność tejże np. w kościele katolickim wytworzyła specjalny jej odłam (wyłącznie na usługi religji przeznaczony) pod nazwą „sztuki kościelnej“.

„Tromby Archaniołów, chóry Serafinów, arfy Dawidów, boska muzyka organowa św. Cecylji“ i t. p. — oto terminy, świadczące o charakterystycznych śladach, jakie zostawia muzyka w religji, w danym razie chrześcijańskiej. Zdawałoby się, iż przy poważnem traktowaniu zasadniczych czynności religijnych i to, co w określonych wypadkach okazało się niezbędnem, uprawiane jest serjo, z odpowiednim pietyzmem dla czystego piękna; zdawałoby się, iż tam, gdzie głoszą „prawdę“, pojęcia o sztuce są względnie chociaż bliskie trafnemu i poważnemu poglądowi na piękno. Zdawałoby się w końcu, iż kościół z całą świadomością swych ruchów i kompetencją artystyczną strzeże stałego rozkwitu muzyki, iż posiada w tym celu obrane środki i możność czuwania nad utrzymaniem, czy też utrwaleniem jej stylu, stylu kościelnego. Jednak, jak zwykle bywa, gdy rozchodzi się nie o samą rzecz, kiedy poważne nawet kwestje sprowadza się do drugorzędnego znaczenia przez naturalne wyniesienie na dominujące miejsce sprawy, w której się jest bezwzględnie zainteresowanym, gdy sztuką posługujemy się nie dla samych dążeń estetycznych, lecz z wyrachowania — wystarczą nikłe w swej zewnętrznej prezencji i nędzne wartościowo pozory. Czy religje poparły muzykę, czy też muzyka je

wspierała — mówi o tem wyraźnie historja; w tej chwili idzie jedynie o fakt, iż muzyka, wydobywszy się z więzów religijnych, w swym świeckim wzlocie zakwitła swobodnie, szeroko i wszechwładnie, została prawdziwą wyrazicielką namiętności, pragnień i szlachetnych uniesień narodów, dała potężny impuls do wzniesienia Ducha ludzkości tam, gdzie tylko samą wyobraźnią sięgnąć ta ostatnia nie była w stanie. Kościół katolicki zatrzymał na swe potrzeby muzykę (niektóre wyznania odrzuciły malarstwo i muzykę, przepych i świetność przy praktykach religijnych), zajmował się nią nawet do pewnego stopnia troskliwie:

reformatorskie usiłowania niektórych papieży, wykształcenie artystyczne poszczególnych duchownych, nawet talenty muzyczne wśród księży w sporadycznie powtarzających się wypadkach, miały na celu uzasadnione otoczenie muzyki kościelnej choć częścią tej powagi, jaką się sama religja otacza. Czy jednak specjalny rozkaz papieża, wykształcenie muzyczne kilkudziesieciu duchownych, kilkanaście nawet z talentem przez księży napisanych kompozycji osiąga cel, za którym wyżej wymienieni ubiegali się, lub ubiegają?

Wglądnąwszy odważniej w tę gęstą sieć religijnych placówek w każdej sprawie (z wyjątkiem interesów kościoła) widzimy tak powikłane drogi, oraz skomplikowane przeszkody, iż, chcąc zbadać to, co się poza religją dzieje w kosciele, należy porzucic drogę, jaką bieżą rozkazy religijne, a roztrząsnąć położenie z fachowego, lub socjalnego punktu widzenia. I oto wyłania się zagadnienie: czem jest wpływ koscioła na muzykę kościelną, a czem dla tejże jest świecka kultura muzyczna i *sprzyjające rozwojowi warunki życiowe?* Jasną odpowiedź daje tylko najbliższa rzeczywistość, narzucając naszej uwadze to, co mamy prawie zawsze przed oczyma. Ile kościołów, tyle organów i organistów — ile uroczystości religijnych, tyle sposobności do produkowania muzyki kościelnej. Prosty stosunek możliwości produkowania tejże do ilosci kościołow i odprawianych w nich nabożeństw świadczyłby, iż bezwzględnie jedynym rozsadnikiem i opiekunem muzyki kościelnej jest sam kościół, gdyby nie ciekawe spostrzeżenie: jak zamożną jest parafja, takie i organy — jaką kultura parafian, taka i muzyka koscielna; czyli że tylko dobre chęci nie zawsze wystarczają, a skuteczny wpływ na rozwój muzyki kościelnej wywrzeć mogą tylko pomyślne warunki i świecka kultura muzyczna. Niepowołane zwierzchnictwo duchowieństwa nad muzyką kościelną fałszywemi blaskami poważną tę sprawę tak przyozdabia, iż przyzwyczajonego już wzroku najbardziej anormalne zjawiska nie rażą. Nie dziwi nas, iż nad rozwojem muzyki kościelnej nie czuwa stale inicjatywa specjalnie upoważnionych przez posiadanie gruntownej wiedzy muzycznej artystów, nie dziwi również, iż posiadane z urzędu zwierzchnictwo proboszcza nad wszystkiem, co się dzieje w powierzonym mu kościele, daje mu do rąk obok niekompetencji w wielu względach władzę, siłą której przy może najlepszych nieraz chęciach czyni kroki opiekuńcze, graniczące w wielu wypadkach wprost z wandalizmem. Z pobłażliwością odnosimy się do pozbawionych najelementarniejszych zasad estetyki produkcji muzycznych, nie śmiejąc kogokolwiek oskarżyć, nie piętnując przykrych faktów jako rzeczy karygodnych.

Nie zatrważa nas ta okoliczność, iż na kierownika ospałych i nieudolnych usiłowań muzycznych z ramienia niemuzykalnego proboszcza jest wyznaczony przeważnie człowiek mało kulturalny, nieświadomy swego powołania pseudo-muzyk, quasi-urzędnik (często i posługacz) w jednej osobie, czyli tak zwany „organista koscielny".

(*Dalszy ciąg nastąpi*). *W. Dtutowski.*

Gustaw Mahler.

William Ritter. Etudes a Art étranger. Pod tym tytułem ukazała się niedawno na półkach księgarskich książka znanego krytyka francuskiego, Williama Rittera, zawierająca między innemi studjum o Mahlerze, byłym dyrektorze opery wiedeńskiej.

Zdaniem Rittera w liczbie symfonistów doby współczesnej, zamieszkujących Europę środkową, Mahler zajmuje naczelne miejsce. Symfonje Mahlera — podobnie jak ich twórca — posiadają w sobie coś demonicznego. Sam Mahler jest człowiekiem despotycznym; charakter jego cechuje powaga i spokój, przytem jest bardzo skrytym. Dzięki swym przymiotom, stojąc na czele opery w Budapeszcie, Mahler w krótkim stosunkowo czasie zdołał postawić ją na wysokim stopniu europejskiej kultury artystycznej. Ta też zasługa była powodem — jak wspomina inny bjograf Mahlera, Max Graff — że pierwsze lata pracy jego na niwie muzycznej w Wiedniu doznawały ze strony krytyki życzliwego poparcia. Jako kapelmistrz Mahler posiada dar rozgrzewania orkiestry „na chłodno", przytem odznacza się właściwem sobie pojmowaniem utworów Beethovena; wykonanie pod jego dyrekcją IX symfonji tego mistrza (w Dreznie 1896 r. a następnie w Wiedniu) było powodem wielkiego uznania dla Mahlera. W dziełach starych mistrzów Mahler nie szuka stylu, ani klasycyzmu; odkrywa w nich natomiast światy nieznane.

Rudolf Kastner — krytyk „Munchener Neueste Nachrichten" — pisząc o Mahlerze, jako kompozytorze, zaznacza, że utwory M. spotykały się aż do czasów objęcia przez niego batuty dyrektorskiej w Wiedniu z brakiem uznania. Podług określenia Kastner'a Mahler jest artysta pełen temperamentu, o charakterze nawskroś burzliwym, nieugięty m w zasadach, trochę dziwak, skłonny do okazywania nadzwyczajnych sympatji lub antypatji. Do „przymiotów" tych należy dodać jeszcze sporą dawkę obojętności, stosowanej względem bliźnich. Dla ścisłości należy dodać, że jakkolwiek pochodzi z semickiego rodu (niedawno przyjął katolicyzm), jest nieprzyjacielem żydów; w zapatrywaniach zaś skrajny konserwatysta.

Będąc dyrektorem opery w Hamburgu, Mahler zawarł związki małżeńskie ze znakomitą śpiewaczką, solistką tamtejszej opery. Podczas przedstawień, gdy oblubienica Mahlera kreowała Izoldę, a Mahler prowadził orkiestrę, dzieło Wagnera dochodziło do szczytu swej potęgi. Śmierć ukochanej istoty wpłynęła bardzo na zmianę w twórczości Mahlera. Przygnębiony cierpieniami, zmienia kierunek, i opiewanie panowania nadczłowieczeństwa stało się jego ideałem. W instrumentacji i kontrapunkcie M. dadzą się zauważyć wprost pyrotechniczne i akrobatyczne sztuki oraz „Witze". Z całości jednak dzieł Mahlera wypływa nieprzebrana rzeka melodyjnych tonów. Charakter utworów Mahlera jest może za bardzo demoniczny i monstrualny, niektóre jednak ustępy opromienia poezja, to znów rozpacz bezbrzezna.

Od czasów Beethovena i Brucknera żaden z symfonistów nie przekroczył liczby symfonji, napisanych przez każdego z tych dwuch mistrzów*), należy jednak przypuszczać, że Mahler z czasem przekroczy Rubikon. Brucknera uważa Mahler za swojego mistrza. To jednak jest faktem, że Bruckner nie byłby sobie pozwolił nigdy na tyle nadzwyczajności, na jakie pozwala sobie Mahler. Analizując symfonje Mahlera, Ritter robi takie spostrzeżenia: pierwszy temat IV symfonji przedstawia w wyobraźni piękność wiedeńską w sukni baletowej, obracającą się na arenie wśród dzikich zwierząt. Słuchając III symfonji („programowej") — pisze Ritter — widzę grubego chińczyka w indyjskiej sukni w kwiaty, będącego osią karuzelu na Praterze. Często też przychodzi mi na myśl „medycyna", tańcząca w sukni z wnętrzności ludzkich" Rozmiary dzieł Mahlera równają się IX symfonji Beethowena. III symfonja Mahlera może sama wypełnić cały wieczór. Tematy dzieł Beethovena lub Wagnera składają się zazwyczaj z kilku taktów a nieraz kilkunastu nut zaledwie. Tematy dzieł Mahlera przybierają rozmiary wprost nie do uwierzenia. Tak naprzykład: pierwszy temat III symfonji zajmuje 101 takt partytury. Ernest Otto Nodnagel — doskonały i dokładny komentator dzieł Mahlera — objaśnia, że pierwszy temat 5 symfonji Mahlera składa się „tylko z 33 taktów" i — ze względu na zwyczaje M. — nazywa ten temat „bardzo krótkim"

*) Bruckner — podobnie jak Beethoven — napisał 9 symfonji. Ostatnia — niedokończona — składa się z 3-ch części. Było to przedśmiertne dzieło Brucknera. Nie przewidując możności napisania ostatniej części, Br. wyraził życzenie, aby część tę zastąpić slynnem jego „Te Deum". *Redakcja.*

O II symfonji M. pisze M. Graff: „Dzieło to napisane jest niewątpliwie pod wpływem utraty drogiej osoby“. W symfonji bierze udział chór i głos solowy; składa się ona z pięciu części. Podniosłe, pełne rozpaczy „Dies irae“ pierwszej części powraca w zakończeniu ze słowami: „Co żyło, musi zmartwychwstać“. „Andante con moto“—to pieśń kojąca ze słowami: „Wierz, że nic nie tracisz“. Część ta — porównywana z serenadą Volkmanna—ilustruje wspomnienia szczęśliwych chwil; motywy radości łączą się tu kunsztownie w podwójnym kontrapunkcie. Scherzo iest jasno przezroczyste. Czwarta część zawiera solo na alt, a treścią jego jest myśl o zmartwychwstaniu. Ostatnie słowa: „Chcę wrócić do Boga, Bóg da mi światło“ powtarza chór. Treścią zakończenia jest myśl o zmartwychwstaniu, którą chór przepowiada słowami Klopstocka: „Ty zmartwychwstaniesz!“ Motywy poprzedzających części gromadzą się w ostatniej i łączą się z jej własnem pasmem melodji. Nawoływanie Proroka w puszczy i cztery trąby archaniołów, wzywające szczęśliwych z czterech stron świata, rosną aż do grandioso i ulatują na szeroko rozpostartych skrzydłach w podniebne wyżyny.

III symfonja (*d-mol*), pisana na wielką orkiestrę, alt solo, chór żeński i chór chłopców, dzieli się na dwie duże części. Pierwsza zawiera większych rozmiarów „Kräftig entschieden“—w d-mol, druga zaś złożona jest z pięciu ustępów. Pierwsza część trudna jest do zrozumienia i do przetrawienia; po jednorazowem wysłuchaniu wychodzi się oszołomionym, jak po bardzo męczącym śnie. „Było to dla mnie zawsze zagadką — robi uwagę Ritter — jak publiczność może wydawać sąd po jednorazowem wysłuchaniu jakiegoś utworu symfonicznego, gdy dla muzyka potrzeba długich studjów, aby mógł orzec coś o danej symfonji. Byłoby więc badrzo pożądanem, aby osoba, kupująca bilet na koncert, nabywała tem samem prawo uczęszczania na wszystkie próby“.

Druga część tej symfonji—Tempo di minuetto—odznacza się spokojem. Jest to forma ronda, o charakterze menueta w głównej części. Trzecia część—Commodo Scherzando (Mit geheimnisvoller Hast) jest humoreską orkiestrową, w której Nodnagel widzi „unicum“ muzyczne i którą ledwo śmiałby porównać do straussowskiego „Til Eulenspiegel“.

Czwarta część „Sehr langsam“ Misterioso jest godną böcklinowskiego nastroju. Co kilka taktów uwagi: „tief, tiefer“. Następna część utrzymana jest w żywem tempie (keck im Ausdruck) i charakteryzuje rozbawionych aniołów, śpiewających: „Bim! Bamm!“ i przekamarzających się z Panem Bogiem.

Szósta część: „Langsam, ruhevoll mit Empfinden“ to cudowny finał, trwający 22 minuty. Jest to podobno najwspanialsze Adagio, które od czasów Beethovena zostało napisane. Nie doznaje się ani przez chwilę znużenia ani znudzenia, jest się w kalejdoskopie dźwięków, pozostając pod ciągłem ich czarem.

IV symfonja wystawioną była pierwszy raz w Monachjum w sali Kaima w jesieni roku 1901 pod batutą kompozytora i została wygwizdaną (to samo powtórzyło się i w innych miastach niemieckich).

„Długo będziemy uważać — pisze Ritter — Mahlera jako najniebezpieczniejszego przeciwnika naszej wiary estetycznej, musimy jednak przyznać, że pod nieprzyjemną maską kryje się wielki muzyk“.

V symfonję ukończył Mahler wiosną 1903 roku. W symfonji tej odmiennej od poprzednich, nie ucieka się ani do chórów, ani do sola wokalnego, nie posiada też ona żadnych cech nadzwyczajnych, oprócz rozmiarów (wykonanie trwa godzinę i dwadzieścia minut). Symfonja rozpoczyna się marszem pogrzebowym, opatrzonym następującemi objaśnieniami: Trauermarsch cis-mol 2/2 „In gemessenen Schritt. Streng wie ein Kondukt“. W części tej o melodjach szerokich i jasnych przemawia głęboka boleść. Jest to mowa nad grobem przeszłości, wypowiedziana przez jutrzejszego nadczłowieka.

Druga część „Sturmisch bewegt“ przejściowa do scherza jest naprawdę tak po mahlerowsku pisana, że słuchając jej, przychodzą na myśl słowa: wszystko jest na świecie możliwe.

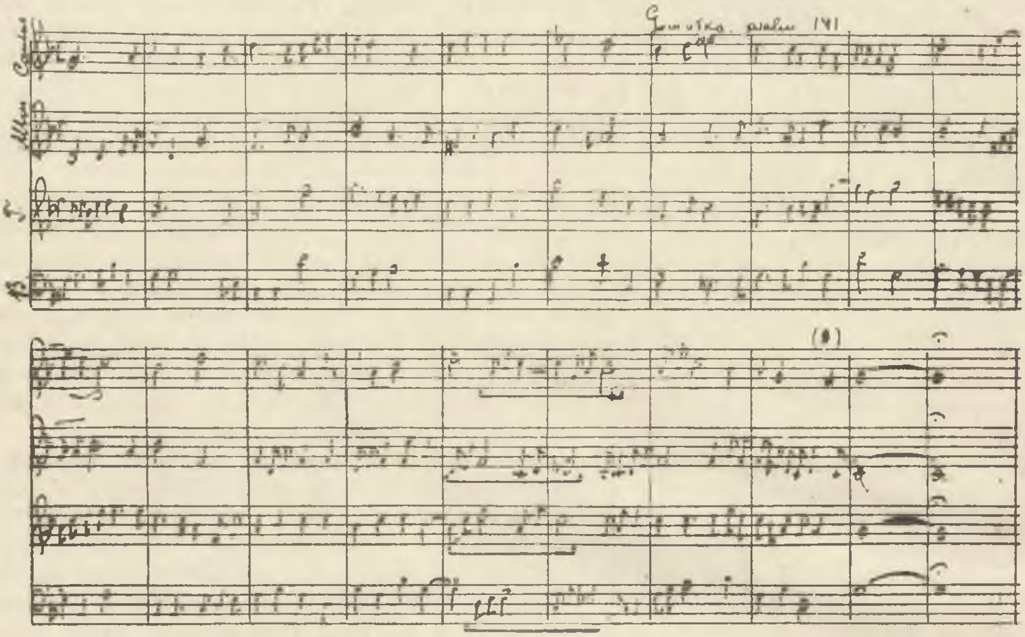
Czwarta część, zatytułowana skromnie Adagietto, jest hymnem olbrzymiej nadludzkiej miłości. . Ostatnią część—Rondo finale—sfabrykował M z samych kawałków olbrzymich fug. O następnych symfonjach Mahlera Ritter nic nie wspomina.

Całe studjum Ritttera napisane jest językiem mieniącym się od barw, żywym jak płomień i strzelającym rakietami słów i zwrotów. *Imagina.*

O Mikołaja Gomółkę i jego psalmy.

(Pro domo mea).

(*Dokończenie*).



Załączony psalm jest dostatecznem wyjaśnieniem dla każdego muzyka. Między altem i tenorem (które wzajemnie nie wykonują kanonicznych imitacji, gdyż poruszają się w sekstach równoległych) — a basem i dyskantem odbywają się w takcie 6 i 5 od końca imitacje ścisłe, a więc *nie* imitatio partialis, czyli imitacja swobodna, wolna, którą p. Poliński chce w tym psalmie widzieć, popełniając jednakże sprzeczność z samym sobą, gdy twierdzi, że są „nierozwinięte", „krótkie" imitacje w formie podwójnego kanonu. Wie każdy, że dana forma kontrapunktyczna albo jest, albo nie jest kanonem: kanon krótki czy długi, pozostanie zawsze kanonem; a kanon nierozwinięty jest wtedy, gdy jest tylko *w piśmie* zaznaczony, i gdy jego autor *żąda* rezolucji kanonicznej, którą można do końca doprowadzić — jak to np. jest widocznem w „kanonach" Chylińskiego (wyżej wspomnianych). Gomółka tego nie pragnął, gdyż nie miał zamiaru pisać kanonu. To, co jest w jego psalmie imitowanem, nie jest bynajmniej tematem kanonicznym, lecz imitacją progresji, zachodzących w temacie. Bądźcobądź jednakże owe powołanie się na encyklopedje przyniosło p. Polińskiemu skutek wprost przeciwny: udowodniło bowiem, że powołuje się na to, co udowadnia wręcz przeciwne sądy, niż te, które sam wypowiada. Czytelnik zaś codziennego pisma oczywiście nie zdaje sobie sprawy, że p. P. czyni to w sposób leżący poza przyzwoitością naukową. „Wie" bowiem, że „imitatio partialis" jest czemś innem, niż imitacją w psalmie 141, mimo to jednak, używając słowa łacińskiego celem olśnienia niekrytycznego czytelnika, *mija się z prawdą umyślnie*. To właśnie udowodniłem mu.

Że psalmu tego dokładnie nie zna, dowodzi jego kategoryczne zapewnienie, że imitacje zaczynają się w takcie 5-tym od końca. Inaczej mówiąc: znak „longa" znajdujący się na końcu psalmu identyfikuje z „semibrevis", co dowodzi nieznajomości nutacji menzuralnej, a zarazem powierzchownego zaznajomienia się z tym psalmem. W mym przekładzie skróciłem longę o pół wartości (jak się to zwykle w wydawnictwach monumentalnych czyni), czyli wprowadziłem „brevis" równą dwum nutom całym, i dodałem fermatę, w duchu ówczesnej praktyki wykonawczej, nakazującej nutę ostatnią długo przytrzymywać. Gdybyśmy „longę" przełożyli na nasze pismo muzyczne dosłownie, wtedy wypadłoby normalnie w przekładzie, że imitacje zaczynają się nawet nie w 6 lecz w 8 takcie od końca.

Wszystko to jednak dowodzi, że gołosłownem i podyktowanem przez złą wolę jest twierdzenie p. Polińskiego, że „kanonu" nie znam. Wszak wykazałem mu obecnie, że chce tem pokryć fakt udowodnienia mu przeze mnie, iż nietylko nie wie, co kanon, ale i co imitacje a nawet... kontrapunkt.

Wistocie nie polemizowałbym z p. Polińskim już choćby dla wzmiankowanych powodów, jeśli to jednak czynię, to tylko dlatego, że publiczności się zdaje, że wystarczy posiadać pewną liczbę technicznych wyrazów i zbiór starych „nut", aby uchodzić za historyka i zdobyć sobie „markę".

Gomółkę nazywa p. Poliński „chronologicznie pierwszym narodowym polskim kompozytorem"; powtarzają to za nim w dobrej zapewne wierze i inni. Otóż na razie jest to trudnem do udowodnienia, czy tak jest, gdyż nie posiadamy zachowanych w całości druków muzycznych

z pierwszej połowy XVI stulecia, a ci, którzy je u siebie przechowują w marynacie, nie są zdolni do korzystania i wyzyskania naukowego. Gromadząc obecnie pieśni polskie religijne kilkogłosowe, pochodzące z XVI wieku, zająłem się również t. z. kancjonałem puławskim, znajdującym się w bibljotece muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie. Wszystkie tam zawarte pieśni pochodzą z lat czterdziestych, pięćdziesiątych i sześćdziesiątych szesnastego stulecia. Otóż między tymi drukami znalazłem kilka (wydanych w czterdziestych i pięćdziesięcioletnich latach) pieśni religijnych czterogłosowych, które tchną niemniej polskim charakterem, niż psalmy Gomółki. Tytuły tych pieśni nie są wprawdzie nieznane p. Polińskiemu — wylicza je bowiem po części w swych „Dziejach muzyki polskiej", nie starając się jednakże dokładnie lub choćby ogólnie zanalizować tychże. Gdyby to uczynił, *nie nazwałby Gomółki „chronologicznie pierwszym polskim narodowym kompozytorem"*. Podkreślam to z całym naciskiem. Jako dodatek zaś cytuję bardzo słuszne słowa p. M. Surzyńskiego w „Śpiewie kościelnym" (1909, nr. 5): „Więcej bo w kilku naszych starych kolendach tkwi polskiej muzyki, niż w całym psałterzu Gomółki". Przyznaję p. Surzyńskiemu rację, i każdy to uczyni, kto zna pojedyńcze druki polskie z XVI stulecia (z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, a więc starszych, niż wydane w r. 1580 psalmy Gomółki); a mam na myśli wydane choćby przez Przyborowskich „nowodruki", łatwo dostępne w publicznych bibljotekach (w Krakowie np. w muzeum Czartoryskich i w bibljotece Jagiellońskiej). P. Poliński zajmuje się podobno od 30 lat muzyką polską; czyżby nie miał czasu nawet na to, aby tych kilkanaście małych i krótkich druków przejrzeć? Bo dla dokładnego ich zbadania należy umieć kontrapunkt, obowiązujący każdego historyka i pracownika w dziale umiejętności muzycznych, ale charakter melodji, będącej „cantus firmus", można i bez tego zbadać.

W psalmach Gomółki znajdziemy wiele technicznych błędów, obok niezaradności w prowadzeniu głosów i szorstkości brzmienia. Uderza nas często mało konsekwentne traktowanie formy, nawet nielogiczność w ciągłości snucia myśli. Kwinty równoległe idą pod rękę na spacer, mimo iż dwa inne głosy mogłyby mieć coś przeciw temu. Ukośne, źle brzmiące trytony nie raziły widocznie Gomółki. O staranności w prowadzeniu głosów nie możemy mówić w wielu psalmach, a zważmy, że technicznie wyrobieni *mistrze* nigdy czegoś podobnego w czasach Gomółki nie popełniali: była to epoka, w której pisanie 8- i 12-głosowych kompozycji nie należało do czegoś niezwykłego, a cóż dopiero 4-głosowe homofonje i kotrapunkty?!

Z tego jednak nie wynika, aby Gomółka nie miał talentu. Nigdzie też nie odmówiłem mu tego, jak *niezgodnie z prawdą* twierdzi p. Poliński. Jednakże nie o talencie pisze się, ilekroć ktoś zastanawia się nad dawną czy nową muzyką, lecz o tem, czy dzieło jest wartościowe czy nie i o tem, jakie ma stanowisko dany kompozytor w rozwoju obcej lub swojskiej muzyki. Jeśli ten kompozytor popełnia błędy i jest technicznie niedbały, wtedy i wartości jego dzieł nie uratuje nawet najbardziej widoczny talent, jaki Gomołka niezaprzeczenie posiadał. Pan M. Surzyński wskazał (loco citato) na błędne mniemanie p. Polińskiego, jakoby Gomółka wprowadził zupełnie nowe i nigdzie przedtem nieznane harmonje. Wskazał między innemi na kompozycje Kl. Merula (1533—1604), Luzzaschie'go (ok. r. 1550), Hasslera (1564—1612). Zacytuję dalsze dzieła: przedewszystkiem Orlanda di Lasso („Magnum opus musicum" IX), gdzie wszystkie te i inne „nowości" znajdziemy „in Hülle und in Fülle"—następnie w pierwszym rzędzie włoscy madrygaliści—dalej: Arcadelt, Clemens „non Papa" (por. „Qui consolabatur me", „Adesto dolori meo") i t. d. Z tego sens moralny:

Trzeba dobrze znać ogólną muzykę, nim się coś o muzyce czy ogólnej czy polskiej zechce pisać. Pod tym względem trzeba wzorować się i naśladować obcych, choćby to naśladowanie miało być tylko: *imitatio partialis*.

Kraków, w kwietniu 1909.

Dr. Adolf Chybiński.

KORESPONDENCJE.

Kraków, w kwietniu.

(Działalność „Dyrekcji koncertów krakowskich". — Koncerty z udziałem solistów. — Jubileusz prof. Horbowskiego. — Obchód 99 rocznicy urodzin Chopina. — Orkiestra symfoniczna p. Czyżowskiego).

Sezon koncertowy dobiegł już kresu i po zapowiedzianym na pierwszego maja koncercie Battistiniego, zamkną się wierzeje pięknej sali „Starego teatru" na cały okres letni, a z murów Krakowa znikną na całe pół roku olbrzymie białe płachty, coraz to innym kolorem drukowanych afiszów, zapowiadających audycje. W kończącym się sezonie pamiętała o strawie duchowej miejscowych melomanów „Dyrekcja koncertów krakowskich", wprowadzając na estradę rozmaitej jakości siły od najtęższych do — nie powiem najsłabszych — lecz takich, które do zadań artystycznych jeszcze nie dojrzały. Co prawda kilkakrotnie dali się kierownicy „Dyrekcji" wziąć na kawał, niepodobna bowiem przypuścić, choćby na chwilę, iżby z umysłu wprowadziła na estradę siły niedokształcone. Jeśli się jednak zważy, że na czele przedsiębiorstwa, tytułującego się „Dyrekcją koncertów krakowskich" stoją nie artyści lub muzycy zawodowi, lecz ludzie najlepszych chęci, którzy przedtem pracując godnie w innych zawodach, z ruchem koncertowym i jego mechani-

zmem nic, a w każdym razie nie wiele mieli do czynienia, lecz chyba tylko umiłowaniem na swój sposób muzyki — ruchem koncertowym zajmowali się więcej i żywiej, niż zwykły meloman — to należy rozgrzeszyć ową Dyrekcję, jeśli została wziętą na kawał przez jakiego pędziwiatra, próbującego recenzenzjami przygodnych krytyków Petersburga lub Moskwy ocmić znawców i nieznawców. Była to tylko pomyłka, o którą wcale nie trudno i starym wygom każdego zawodu... Wytykano Dyrekcji, iż nie umiała, czy nie chciała dać popisującym się solistom dobrych akompaniatorów, zapominając, iż ta, wiedziona tylko uczuciem ślepej sympatji dla wybornego pianisty prof Lalewicza, wypróbowywała z wytrwałością wszystkich po kolei jego uczniów jako akompaniatorów, aż wreszcie przekonała się, iż ci w charakterze przygodnych wirtouzów możliwi są na estradzie i chętnie słuchani — na razie przynajmniej, jako akompaniatorzy, są całkiem niemożliwi. I słusznie, p. Lalewicz pragnie z uczni mieć wirtuozów a nie akompaniatorów. W przyszłym sezonie sprawa ta spadnie niewątpliwie z porządku dziennego, bo „Dyrekcja", uzbrojona doświadczeniami pierwszego sezonu, stanie do dalszej pracy czujniejsza oraz baczniejsza na wszystko, a przedewszystkiem bogatsza w rutynę i zasobniejsza w naukę. Wszak jeden taki sezon, przebyty w gorączkowej pracy, wiele — bardzo wiele — nauczyć może. Na szczęście — o ile mnie doszły wieści — związano koniec z końcem Niewątpliwie pozostał jakiś plus, a to w obecnych czasach — w których tak trudno związują się wszelkie końce — rzecz nie łatwa do osiągnięcia. Skarżono się ogólnie na Dyrekcję, iż monopolizowała salę i cały ruch koncertowy, robiąc trudności miejscowym niesympatycznym sobie artystom minorum i majorum gentium oraz komitetom, dobroczynne cele popierającym— w urządzaniu produkcji, jeśli się jednak zważy, że przedsiębiorstwo, wynająwszy salę od magistratu, pragnęło przedewszystkiem sprostać ciężarom najmu, honorarjów itd. i jeśli się weźmie w rachubę poczucie pewnej władzy w danym zakresie, to trudno się dziwić pragnieniu wytrwania na straży choćby źle zrozumianych własnych interesów. A zresztą nie wolno nikomu zapominać i o przysłowiu: Na własnem śmietnisku, kogut panem. Od ostatnich dni stycznia pod koniec sezonu przesunęło się jednak przez estradę starego teatru wielu nader wybitnych artystów. Oklaskiwaliśmy tedy z pianistów: Rosenthala, i tak lubianego i niemal wielbionego przez publiczność krakowską Śliwińskiego, i Friedmana, umiejącego każdym swym występem zainteresować słuchaczy, i Melcera, który wystąpił z koncertem kompozytorskim (pieśni odśpiewała dystyngowana artystka p. Lange Wysocka), obok których to słońc wkraczały na estradę i pomniejsze lub rozpoczynające swe loty talenciki. Potężny Feruccio Busoni przybył na zaproszenie dyr. Czyżowskiego. Na czele skrzypków wymienić należy znakomitego Marteau, obok którego cieszył się zasłużonem uznaniem wirtuoz lwowski, p. Kochański, za artystycznie wykonaną „sonatę skrzpcową" Melcera na koncercie kompozytorskim tego ostatniego W okresie tym słyszeliśmy doskonałe dwie śpiewaczki wiedeńskie: Laurę Hilgerman i Ch. Cahier. Ponadto produkowała się kilometrowym trylem p. Selma Kurz, której produkcja odbyła się w przepełnionej sali (bez przesady), lecz wielkiego efektu artystycznego nie odniosła. Z polskich śpiewaczek produkowały się pani Bohus, p. Korolewicz Waydowa i p. Lange Wysocka, przyjmowane bardzo gorąco. Młoda śpiewaczka, p. Kieszkowska, okazała się niedość przygotowaną do występów publicznych. Niepodobna nie wymienić usiłowań śpiewaczych sympatycznego krakowianina p Łowczyńskiego, tenora, występującego obecnie na scenie lwowskiej. Śpiewał także jakiś baryton z pod ciemnej gwiazdy — lub z „Venedig in Wien" — Bernal-Resky. Muzykę kameralną reprezentował kwartet Ondricka.

Do produkcji, które szczerzej interesowały publiczność krakowską, należały dwa recitale fortepianowe prof. Lalewicza, urządzone w 99 (!) rocznicę urodzin Chopina. Wieczory odbyte wobec szczelnie wypełnionej sali zagaił Dr. Zdzisław Jachimecki, który też opatrzył „glossami" pięknie przez „Dyrekcję koncertów krakowskich" wydany program, ozdobiony kilku podobiznami nieśmiertelnego twórcy mazurków. Olbrzymi program, wykonany z artyzmem, przyniósł wytwornemu pianiście krakowskiemu szczere oklaski i do wielkiego uznania, jakiem się cieszy i jako pedagog i jako wirtuoz, dorzucił kilka świeżych listków wawrzynu. Sfery śpiewackie — dość liczne w Krakowie — obchodziły jubileusz czterdziestoletniej działalności artystycznej i pedagogicznej prof. Mieczysława Horbowskiego, profesora śpiewu konserwatorjum krakowskiego. O działalności tego znakomitego pedagoga zbytecznem byłoby rozwodzić się szerzej, bowiem o obfitej niezwykle pracy jego świadczą chlubnie liczne kadry uczniów, pracujących na scenach polskich, włoskich, francuskich i rosyjskich z chlubą dla sztuki. W koncercie, danym w dniu 15 marca, wzięli udział obecni uczniowie znakomitego maestra oraz wytworna pieśniarka warszawska, p. Kamińska-Latoszyńska i prof. Jerzy Lalewicz. Liczne wieńce, wspaniały

dar od uczniów (cacko srebrne w kształcie liry), telegramy i entuzjastyczne recenzje sprawozdawców krakowskich były uzupełnieniem uroczystości.

Prawdziwą niespodzianką dla krakowskiego świata muzycznego był świetny występ świeżo zorganizowanej orkiestry prywatnej Stanisława Czyżowskiego. P. Czyżowski, niegdyś kapelmistrz nieistniejącej już dziś „Harmonji", po kataklizmach, jakie przed kilku laty dokonały się w tem towarzystwie, wyjechał do Berlina i Lipska na studja muzyczne. Skończywszy kurs kapelmistrzowski pod Nikischem, wrócił do Krakowa i przyjął kierownictwo orkiestry w teatrze miejskim, i artystycznem wykonaniem odpowiednio dobranych i opracowanych utworów, zdołał — mimo trudnych warunków i kreciej pracy nieżyczliwych sobie żywiołów — zwrócić na siebie uwagę muzyków i melomanów. Z początku, walcząc ze stosunkami, ludźmi i brakiem karnych i rutynowanych orkiestrowiczów, miał wiele przeszkód do zwalczenia dziś p. Czyżowski rozporządza dobrze zorganizowaną i zgraną orkiestrą, która, powiększona kilku wybitnemi siłami artystycznemi, odegrała na koncercie z wielkiem powodzeniem VIII symfonję Beethovena, „Mazepę" Liszta oraz „Hebrydy" Mendelssohna. Stanowisko orkiestry prywatnej w Krakowie a w ogóle i w Galicji, gdzie monopol na muzykę orkiestrową ujęły w swe dłonie kapele wojskowe, jest niezwykle trudne, a egzystencja ich zupełnie niemożliwa. Trudno przewidzieć, jakie będą losy tej orkiestry, której byt powinien leżeć na sercu tych, którym nie są obojętne sprawy rozwoju symfonicznej i orkiestrowej muzyki polskiej — tak obcej dla kapelmistrza austrjackich orkiestr wojskowych. Niestety, są w Krakowie muzycy, którzy nie wyobrażają sobie wogóle muzyki bez współudziału wojaków.

Sprawy towarzystwa muzycznego, które z dziwną opieszałością przeciąga ostateczne zadecydowanie, kto ma ująć ster towarzystwa, pozostawiam do przyszłej korespondencji.

Stanisław Bursa.

Echa z prowincji.

Mława, w kwietniu.

(„Lutnia" i jej działalność).

Niewielki nasz gród (liczący około 20-tysięcy mieszkańców) daje dowód swej za biegliwości artystycznej. Mamy tutaj „Lutnię", egzystującą od lat 11, działalność której zasługuje ze wszech miar na pochwałę. W pierwszych początkach swego istnienia Lutnia liczyła zaledwie kilkunastu członków, którzy, owiani jak najlepszemi chęciami, pracowali, by ramy działalności instytucji rozszerzyć i tem silniej wpływać na szerzenie kultu pieśni zbiorowej. Dzisiaj do „Lutni" należy półtorej setki osób, a chór mieszany składa się z 36 członków. Przy Lutni jest sekcja dramatyczno-literacka. Cel, jaki sobie ta instytucja wytknęła t. j. „szerzyć pieśń zbiorową u siebie i we wszystkich zakątkach, gdzie jej są pozbawieni", najzupełniej osiąga. Lutnia 4 razy do roku daje własne koncerty, oprócz tego bierze często udział w koncertach na cele dobroczynne. Ale nie koniec na tem: „Lutnia", wierna idei przewodniej, w pewnych odstępach czasu wyjeżdża do okolicznych miasteczek (Ciechanów, Przasnysz), nie posiadających stowarzyszeń śpiewaczych i, występując tam z koncertami, pobudza do zainteresowania się zbiorowym śpiewem, a jednocześnie i agituje gorąco za zawiązywaniem kół śpiewaczych. Owocem tego było powstanie takich towarzystw w kilku miejscowościach kraju

Na programy koncertów Lutni składają się zawsze utwory wartościowe. Obok pieśni ludowych stale są pomieszczane kompozycje poważniejsze i większych rozmiarów z zapewnieniem naczelnego miejsca twórczości polskiej. W koncertach „Lutni" współudział biorą przeważnie artyści zawodowi i doborowi rzadko kiedy amatorzy. Wskutek tego koncerty w Mławie cieszą się dużą frenkwencją ku utrapieniu przeróżnych przedsiębiorców kabaretowych, którzy dość często o Mławie pamiętają, ale rzadko kiedy coś nie coś z niej wywożą. A zdarza się, że zapowiedziane występy kabaretowe zupełnie do skutku nie dochodzą z powodu braku żądnych rozkoszowania się tego rodzaju „sztuką". Ostatni koncert „Lutni" odbył się 28 marca na rzecz niezamożnych uczniów szkół prywatnych, na którym chóry mieszane pod dyrekcją p. W. Szwejkowskiego czysto, rytmicznie i dynamicznie wykonały pieśni Chopina, Niewiadomskiego, Bursy, Straussa itd. Na wieczorze tym popisywał się po raz pierwszy nowozałożony kwartet smyczkowy w obsadzie pp.: Fried (wychowaniec Warsz. Konserwat. Muz.) I skrzypce, Jankowski II skrzypce, Som-

szo altówka i Szwejkowski wiolonczela. Na fortepianie towarzyszyła p. Wanda Szwejkowska, a na fisharmonji grała pani Kurszmanowa. Wykonanie przez ten zespół utworów Bacha i Czibulki licznie zebrana publiczność przyjęła rzęsistemi oklakami, zmuszając wykonawców do powtarzania.

Najbliższy koncert „Lutni" poświęcony będzie Słowackiemu. *R.*

Suwałki, w kwietniu.

(Koncert na budowę pomnika Chopina w Warszawie z udziałem pań: Stange, Ciechanowskiej i Brzostowskiej.

Dnia 28 marca odbył się w mieście naszem koncert, mający na celu dorzucenie małej cegiełki do zamierzonej budowy pomnika w Warszawie. Główna organizatorka koncertu, p. Julja Stange, znakomita skrzypaczka, laureatka konserwatorjum londyńskiego, jest nietylko wielbicielką, ale i wyborną interpretatorką Chopina. Z prawdziwym pietyzmem wykonane przez nią, między innymi utworami, preludium h-mol uniosło słuchaczy w krainę marzeń i poezji. Śpiew reprezentowany był przez znaną i cenioną w kołach artystycznych p. M. Szawłowską—Ciechanowską. Dawna mieszkanka tutejszego miasta, obecnie przebywająca w Warszawie, uproszona przez licznych wielbicieli talentu i przyjaciół, przybyła bezinteresownie, aby obecnością swoją i odśpiewaniem subtelnie wykończonych mazurków Chopina i głęboko odczutych pieśni Żeleńskiego, Czajkowskiego i Karłowicza uświetnić i urozmaicić uroczystość. Duże wrażenie wywarła gra fortepjanowa młodej artystki, p. Jadwigi Brzostowskiej, uczennicy prof. Michałowskiego w Warszawie a następnie Godowskiego w Berlinie. Wykonane przez p. Brzostowską utwory Chopina, Griega i Schumanna nacechowane były siłą, swobodą i zrozumieniem ducha kompozycji.

X.

Z FILHARMONJI

(14/IV) *Wieczór Czajkowskiego. Fortepian: p. Familjer.*—(15/IV) *Koncert kompozytorów polskich.* —(16/IV) *Wieczór Beethovena. Skrzypce: p. Friedberg.* —(17/IV) *Wieczór Liszta. Fortepian: p. Smidowicz.* — (19/IV) *Wieczór muzyki kameralnej. Śpiew: p. Reman.*—(22/IV) *Wieczor Chopinowski. Fortepian: prof. Michałowski.* — (23/IV) *XII koncert symfoniczny p. Fitelberga.*—(26/IV) *Wieczór muzyki kameralnej z udziałem prof. Barcewicza* (*fortepian*) *i p. Heleny Łopuskiej-Wyleżyńskiej* (*skrzypce*).

Na koncercie, złożonym wyłącznie z dzieł Czajkowskiego, wystąpiła utalentowana pianistka, p. Familjerówna. Wykonaniem koncertu b-mol dowiodła, że posiada technikę bardzo dobrze rozwiniętą, temperament i dużą siłę, którą ujawniła w pierwszych akordach, rozpoczynających koncert. Pan Oziminski grał „Sérénade melancholique". Ładny i silny ton oraz umiejętne frazowanie są zaletami gry p. Ozimińskiego. Orkiestra pod dyrekcją p. Cielewicza odegrała dwa poematy: „Romeo i Julja", „Francesca da Rimini" i uwerturę do op. „Wojewoda". W towarzyszeniu do koncertu p. Cielewicz zmuszał p. Familjer do grania w tempie przez niego wskazanem. Zakończenie ostatniej części tego koncertu, kiedy powraca drugi temat, p. Familjer musiała grać w tempie znacznie wolniejszem, jak jest zaznaczone w partyturze.

Nie miejsce dla kompozytorów polskich na programach koncertów symfonicznych, czy też nawet popularno symfonicznych, dla nich wyznacza się specjalny wieczór i specjalną orkiestrę (obojętną na czystość brzmienia i wskazówki dyrektora) Wprawdzie przyzwyczailiśmy się już do macoszego traktowania wszystkiego co swojskie, tembardziej że „muzyka polska nie robi kasy" (słowa jednego z mecenasów sztuki), a opiekowanie się nią jak dla przedsiębiorstwa, pragnącego się „podreperować", nie ma żadnego celu. Program tego koncertu obejmował nazwiska: Moniuszki, Noskowskiego, Zeleńskiego, Paderewskiego, Komorowskiego (!). Dla „młodszych" brakło już miejsca na programie (Moniuszko zajął aż 3 numery). Orkiestrą — w myśl zapowiedzi afisza — miał dyrygować tylko p. Oziminski, tymczasem numery z solistami prowadził p. Cielewicz. Czyżby p. O-

zimiński okazał się do tego nieodpowiedzialnym? Sądzę, że nie, gdyż o uzdolnieniu jego mieliśmy sposobność przekonać się już dawno.

P. Tracikiewicz ma ładny materjał głosowy, ale powinna popracować nad frazowaniem. Akcentowanie ostatnich zgłosek jest nie do darowania nawet amatorom. P. Tracikiewicz, lubując się tem, psuje dobre wrażenie, jakie niekiedy odnosi się, słuchając jej śpiewu. W koncercie, prócz p. Tracikiewicz, przyjmowali udział: p. Metaksjan, wykonując „Zaczarowaną królewnę" Zeleńskiego i p. Sebelik, który odegrał polonez z „Hrabiny" Moniuszki. Na sali panowały przerażające pustki.

Komplet orkiestrowy, przeznaczony na wieczór Beethovena, był stosunkowo większy, aniżeli na koncercie kompozytorów polskich, lecz za mały jak na wieczór symfoniczny. Koncert skrzypcowy D-dur miał za wykonawcę p. Friedberga. Technika duża, ton ładny, prawa ręka doskonała, ale te zalety są jeszcze nie wystarczające do stylowego odtworzenia tego pięknego koncertu. Grze p. Friedberga brak pewnej rytmiki i klasycznego frazowania. Obie kadencje były zagrane doskonale. Akordy i podwójne nuty brzmiały zupełnie czysto. Orkiestra grała „Coriolan'a" i symfonję Es-dur. Dwie ostatnie części tego dzieła były z gruba traktowane. Orkiestrą dyrygował p. Cielewicz. *M. St.*

Koncert ze współudziałem pianisty Smidowicza nie dużo ściągnął słuchaczy. Widocznie publiczność z góry wie o tem, że artysta polak, chociażby był najlepszy, ale młody, będzie zawsze najgorzej udekorowany. Komplet orkiestrowy tego koncertu był zadziwiająco szczupły i w pewnej części złożony z muzyków niedoświadczonych, dobranych z miasta. Z taką „orkiestrą" najlepszy kapelmistrz nicby nie zrobił; no i pp. Oziminski i Cielewicz nie dużo zrobili... Rezultat: nasza „dobra orkiestra" święciła prawdziwy tryumf fuszerowania w symfonji h-mol Schuberta i koncercie Es-dur Liszta. P. Smidowicz, bardzo młody pianista, posiada doskonale wyrobioną technikę (wspaniałe oktawy, pewne rzuty, przejrzystość techniki palcowej), śliczne uderzenie i szlachetne frazowanie. W koncercie Liszta, na początku, czuć było pewne onieśmielenie i jakby sztywność; później (po Adagio), głównie zaś w utworach solowych, uwydatnił p. Smidowicz najważniejszą swą zaletę: szlachetny styl interpretacji. Barcarolla Chopina, którą tak często psują pianiści przez trywialne frazowanie i ciężkość palcową, wykonaną była wysoce artystycznie. Wszystko to pozwala przypuszczać, że po kilku latach, kiedy artysta oswoi się z estradą, zobaczymy go wyniesionego ponad dzisiejsze sławy reklamowe. *P. R.*

Ostatni wieczór kameralny zawierał w programie, jako nowość, sonatę skrzypcową Sjögrena. Utwór to trzymany w formie ścisłej, zbudowany na logicznie i umiejętnie rozwiniętych tematach — zupełnie jednak pozbawiony oryginalności w pomysłach melodyjnych i harmonicznych. W wykonaniu sonaty obok prof. Barcewicza wziął udział p. Gużewski, pianista o technice odpowiedniej do swobodnego a nawet pewnym polotem odznaczającego się traktowania partji fortepianowej w utworach kameralnych. P. Ada Reman śpiewała 2 arje Bacha i pieśni Schumanna. Posiadając wszystkie warunki, niezbędne dla śpiewaczki o wysokiej kulturze, p. Reman zadawalnia nawet wyrafinowane wymagania estetyczne. Dobrze postawiony mezzo-sopran, giętkość głosu w figurach koloraturowych, czystość intonacji i artystycznie wykształcony smak we frazowaniu, udostępniają jej wykonaniu repertuar o znacznych nawet różnicach stylowych. Bardziej wszakże jej temperament odpowiada nastrojowi pieśni nowszej — dla tego też p. Reman (pomimo wzorowego odtworzenia arji Bacha) — w całej pełni talentu okazała się w pieśniach Schumanna, śpiewanych przez nią ze szczerem przejęciem się ich wyrazem.

Kwartet smyczkowy G-dur Beethovena odegrał zespół Filharmonji w następującym komplecie: pp. Barcewicz, Oziminski, Cielewicz, Sebelik.

Rzadko w tym sezonie występujący prof. Michałowski grał d. 22/IV wyłącznie Chopina: koncert e-mol z orkiestrą i 5 numerów solowych. Występem tym dowiódł, że gra jego wciąż jeszcze stoi na wysokim stopniu doskonałości odtwórczej. Jest to wynikiem podtrzymania sprawności technicznej przez nieustające studja — nieodzowny warunek sztuki wirtuozowskiej. Sumienność gry Michałowskiego przebija w wykonaniu każdego drobiazgu i sprawia, że jeżeli pewna powściągliwość frazowania nie daje wszechstronnej pełni wzruszeń artystycznych — to z drugiej strony budzi szacunek dla swego wyrazu, pozbawionego jakiejkolwiekbądź ckliwości, a to dzięki muzykalności w świadomym celu, rozplanowania całości oraz dzięki temuż solidnemu opracowaniu szczegółów. Wszystko to w sumie daje słuchaczowi wrażenie *pewności*, którego brak, jeżeli przy fortepianie zasiada wirtuoz nieraz nawet obdarzony prawdziwą iskrą bożą talentu, nie umiejący jednak swych sił skoordynować w zamierzonym kierunku, dla osiągnięcia żądanych wyników.

Dziewiąta symfonja Beethovena była (w pomyśle) pięknem zakończeniem cyklu koncertów p. Fitelberga, będących dla kończącego się sezonu nielicznymi momenta-

mi przemawiania sztuki o wysokim poziomie artystycznym. W wykonaniu zaś nie dość pewnem i zrównoważonem czuć było chwiejność zdenerwowanej przepracowaniem orkiestry (za prędkie tempo w *scherzo* — część *presto* alla breve i w części III-ej andante moderato). Chór obsadzony był głosowo dobrze, ilościowo zaś za skąpo. Kwartet solowy — mimo dobrych wykonawców — zmagał się, jak to bywa wszędzie, z trudnościami swojej bezwzględnie pisanej partji. Naogół wykonanie symfonji i „Leonory 3" było dobrze naszkicowane, ale nie stanęło na tym poziomie doskonałości, jak wykonanie kilku innych koncertów symfonicznych p. Fitelberga (np. przedostatniego z utworami Wagnera).

Zamiar powtórnego wystawienia „Dziewiątej" należy podnieść z uznaniem, ze względu na rzadką sposobność słyszenia gienjalnego dzieła, wymagającego przy każdem wystawieniu kłopotliwych prac przygotowawczych ze względu na złożony aparat wykonawczy.

Ad. Wyleżyński.

Sprawozdanie z wieczoru muzyki kameralnej dla braku miejsca odkładamy do przyszłego numeru.

Redakcja.

Z innych sal koncertowych.

Koncert p. S. Tarczyńskiego (*Sala Ratuszowa* 25/IV).

P. S. Tarczyński wystąpił z koncertem własnym, przed udaniem się na dalsze studja do Berlina. Występ ten zatem będzie cennem danem dla stwierdzenia postępu na drodze wirtuozowskiej młodego artysty w razie ukazania się jego na estradzie już po odbyciu studjów zakończających. Mówię „zakończających", ponieważ p. Tarczyński dziś już rozporządza dużym zasobem warunków, mogących się stać podstawowymi czynnikami jego wirtuozowskiej doskonałości w przyszłości. Poza czystością intonacji, swobodą techniki palcowej i lekkością smyczka grę p. T. cechuje duża uczuciowość frazowania i pewien nawet wykwint traktowania każdego granego utworu. Pozostaje tylko praca nad wyrobieniem solidności gry, nie krępowanej estradową gorączką, oraz wzmocnienie siły tonu, w celu umożliwienia sobie działalności artystycznej w szerokim zakresie — więc dla repertuaru z towarzyszeniem orkiestry. Wobec duchowych zalet gry p. Tarczyńskiego, sumienna praca jest niezawodnym środkiem dla urzeczywistnienia dużych nadziei, jakie w tym wirtuozie można pokładać.

Koncertant grał „Fantazję szkocką" Brucha i „Rondo capriccioso" Saint-Saënsa.

Ad. Wyleżyński.

KRONIKA.

= **Filharmonja warazawska w Łodzi.** Właściciel ogrodu przy Grand Hotel'u w Łodzi zawarł umowę z Filharmonją warszawską, na mocy której ta ostatnia dawać będzie koncerty symfoniczne przez całe lato.

= Warszawianin, p. **Ignacy Neumark**, ukończył chlubnie konserwatorjum w Lipsku, gdzie przez lat kilka odbywał studja kapelmistrzowskie i kompozytorskie pod kierunkiem profesorów Nikischa, Regera i Sitta.

= **Związek Muzyków Królestwa Polskiego.** Staraniem pp.: B. Domaniewskiego, H. Dobrzyńskiego, T. Konopaska, I. Łusakowskiego, H. Szczawińskiego-Melcera i R. Statkowskiego, zalegalizowaną została ustawa „Związku Muzyków Królestwa Polskiego". Celem nowego stowarzyszenia jest działalność, dążąca do rozwoju sztuki muzycznej, oraz zespolenia tych wszystkich, którzy się tej sztuce poświęcili, wreszcie — podniesienia i polepszenia bytu członków.

Na mocy ustawy Związek ma prawo zakładać oddziały w Królestwie Polskiem, urządzać koncerty, zabawy, odczyty, otwierać biura informacyjne w sprawach muzycznych, pośredniczyć w wyszukiwaniu pracy i t. p. Składka roczna wynosi 4 rb., wpisowe 2 rb. Organizacyjne zebranie od-

było się 25 kwietnia i wobec zapisania się 100 członków (liczba wymagana przez ustawę), Stowarzyszenie rozpoczęło swój żywot.

— W Londynie na dwuch koncertach, urządzonych w „Bechstein-Hall", święciła tryumfy p. **Adamowa Wieniawska**, żona jednego więcej członka zasłużonej w Polsce rodziny Wieniawskich. Śpiewaczka jest rodem z Moskwy, córką prezesa I-ej Dumy, Muromcewa, kształciła się w muzyce i śpiewie w Paryżu i Berlinie. Niepospolicie pięknym głosem zwróciła uwagę krytyków w Paryżu i Londynie, którzy najpochlebniej odzywali się o jej miękkim i dźwięcznym sopranie.

— 17 kwietnia przy zapełnionej sali w Queen's Hall w Londynie odbył się koncert symfoniczny pod dyrekcją **Emila Młynarskiego**, który już oddawna cieszy się w Anglji ustaloną sławą. Krytyka oddaje jednogłośnie wielkie pochwały naszemu rodakowi, podkreślając zwłaszcza wykonanie 5 symfonji Czajkowskiego. Pomiędzy innemi utworami wykonane zostało scherzo z symfonji d-minor Zyg. Stojowskiego. Utwór był przyjęty z wielkiem powodzeniem.

— Artyści krakowscy pp.: **St. Bursa** (śpiew) i **Skarzyński** (wiolonczela) koncertowali ostatnimi czasy z powodzeniem w miastach zaboru pruskiego (Inowrocław, Gniezno, Ostrów, Krotoszyn i Poznań).

— Jednoaktowa **opera Raula Koczalskiego** „Die Sühne" wystawiona była z powodzeniem w Mülhausen. Jest to 3 z rzędu dzieło sceniczne Koczalskiego. (Poprzednio napisał: „Raymonta" i „Mazepę". Pierwsza z nich doczekała się w Niemczech 147 przedstawień). Nową operę napisał Koczalski pod pseudoninem Jerzego Armando („Signale").

— **W Charkowie** koncertował 31 marca i 2 kwietnia L. Godowski.

— **W Tyflisie** na koncercie symfonicznym miejscowego rosyjskiego Tow. muz. wykonaną była fantazja polska Paderewskiego (na fortepian z orkiestrą). Partję fortepianową odtworzył profesor tamtejszej szkoły muzycznej, p. Truskowski.

— **Dyrektorem konserwatorjum w Moskwie** wybrany został na następne 3 lata dotychczasowy kierownik tej uczelni, p. Ippolitow-Iwanow.

— **Rudolf Bullerjan** dyryguje w bieżącym sezonie koncertami symfonicznymi w Baku.

— W Wiedniu zaczęło wychodzić **czasopismo muzyczne p. t. „Richard Wagner"**, poświęcone idei mistrza z Bayreuth.

— **„Sprzedana narzeczona"** wystawioną była w Nowym Jorku (w Metropolitan-Opera) pod dyrekcją Mahlera. Było to pierwsze przedstawienie opery Dworzaka w Ameryce.

— **W Szwecji** wydane zostało nowe prawo, mocą którego wszyscy obcopoddani artyści, urządzający koncerty na własne ryzyko, obowiązani są płacić na rzecz skarbu 5% od dochodu z koncertu *brutto*; od artystów zaś, angażowanych przez przedsiębiorstwa koncertowo-operowe, pobierany jest 10% od umówionego honorarjum.

— **Tegoroczny sezon w Bayreuth** rozpoczyna się 4 sierpnia. Porządek przedstawień: 4, 14, 18, 25 sierpnia i 1 września „Lohengrinn"; 5, 13, 17, 20, 21 i 24 sierpnia i 2 września „Parsifal"; 8—10 i 27—30 sierpnia 2 cykle „Pierścienia Nibelungów". „Lohengrinnem" dyrygować będzie Zygfryd Wagner, „Parsifalem" Dr. Muck, „Nibelungami" Richter i Nikisch.

— **Grand prix de Rome.** Najwyższe odznaczenie, udzielane drogą konkursu kończącym klasę kompozycji w konserwatorjum muzycznem w Paryżu, przyznane zostało dotychczas 2-m kobietom: p. Flery (w r. 1906) i ostatnio p. Boulanger.

— **Gustaw Mahler** staje na czele orkiestry filharmonicznej w Nowym Jorku. Pensja, jaką przeznaczono Mahlerowi, wynosi ni mniej ni więcej tylko 25 tysięcy dolarów rocznie.

— **Odznaczenia.** L. Godowski otrzymał od cesarza austrjackiego tytuł profesora. Max Pauer, dyrektor konserwatorjum w Stuttgardzie, odznaczony został krzyżem honorowym korony Wirtemberskiej. Order św. Włodzimierza nadany został Hlavac'owi, kapelmistrzowi i dyrygentowi chóru studenckiego w Petersburgu.

— Rzadką uroczystość obchodził w tym roku Karol Trantsch, profesor gry na kontrabasie w konserwatorjum w Budapeszcie. Był to jubileusz 50-letniej pracy pedagogicznej Trantsch'a w tej uczelni.

— **2 wystawa muzyczna** w pałacu kryształowym w Lipsku trwać będzie od 3 do 13 czerwca r. b.

— W Frankfurcie nad Menem odbędzie się w tym roku **turniej niemieckich stowarzyszeń śpiewaczych** o nagrodę cesarską. Do turnieju zapisały się 34 stowarzyszenia, liczące 7554 śpiewaków („Signale" Nr. 10).

Ze spraw Warszawskiego Związku Muzyków.

W dniu 8 b. m. w gmachu Filharmonji odbyło się ogólne zebranie członków W. Z. M. Przewodniczącym był dyr. Cielewicz, sekretarzem p. Kamiński, asesorami zaś pp. Joachim Rysz i Cywiński.

Odczytano szczegółowe sprawozdanie kasowe, informując w rezultacie czł. Zw., iż przychód za rok sprawozdawczy przedstawia się w sumie 1936 rb. 30 kop., rozchód zaś 1643 rb. 47 1/2 kop. — pozostałe zaś w kasie 292 rb. 82 1/2 kop. przenosi się na rok następny.

Zaproponowany przez Zarz. Zw. budżet na rok przyszły w sumie 2,442 rb. (w tem 600 rb. na zapomogi dla członków) przyjęto. Poza zatwierdzeniem instrukcji dla Zarządu (składki członkowskie, pośrednictwo pracy, zastępstwa i zapomogi) oraz regulaminu (obowiązki członków Zw., inspektorów orkiestr, kapelmistrzów i sposób nakładania kar) wyczerpująco dysputowano na temat zmiany niektórych §§ Ustawy i przedłużenia prenumeraty „Młodej Muzyki". Wynikiem obrad było zaakceptowanie nowych paragrafów, z uwzględnieniem rozszerzenia pożytecznej działalności Związku *na całe Królestwo Polskie*, „Młodą Muzykę" zaś jednogłośnie postanowiono prenumerować dla *wszystkich* członków Związku. W celu dania możności każdemu z członków posiadania egzemplarzy pisma muzycznego bez obarczenia go specjalnym wydatkiem, prenumerata ma być regulowana — jak dotąd — z kapitałów związkowych. Wiadomości ze spraw Związku postanowiono stale zamieszczać na łamach „Młodej Muzyki". Na wniosek Komisji taryfowej poszczególne zmiany w taryfie płacy polecono uwadze Zarządu. Po zamknięciu obrad Zarządowi Związku, a w szczególności prezesowi Gużewskiemu za owocną pracę zebrani wyrazili swą wdzięczność, zaś dyr. Cielewiczowi za energiczny kierunek nad przebiegiem rozpraw złożono podziękowanie.

Kronika Związku.

Ponieważ liczba pragnących zapisać się do Związku stale pokaźnie wzrasta, przyczem kandydują niejednokrotnie osoby nieznane ze swej działalności muzycznej, lub nieposiadające dowodów piśmiennych o wykształceniu artystycznem, Zarząd — pragnąc utrzymać wyraźnie zawodowy charakter Związku — dla tych ostatnich ustanowił egzaminy wstępne.

* * *

Do Związku należy obecnie przeszło 220 osób, w tej liczbie Orkiestra Filharmonji, Opery i inne, dyrygenci, nauczyciele, komplety salonowe i t. p.

* * *

Biuro Związku przeniesione zostanie na ul. Chmielną Nr. 30.

* * *

Od członków orkiestry symfonicznej w Helsingforsie otrzymano list treści następującej:

Szanowny Panie Prezesie!

Członkowie orkiestry symfonicznej Filharmonji helsingforskiej, dążąc do polepszenia swych nader niekorzystnych warunków materjalnych, zwracają się niniejszem do swych szanownych kolegów polskich z uprzejmą prośbą o moralne poparcie ich w tym przedsięwzięciu przez solidaryzowanie się w żądaniach i nieprzyjmowanie engagementów do tutejszej orkiestry (przynajmniej do września b. r., dopóki ostatecznie nie wyjaśnią się stosunki pomiędzy Dyrekcją i członkami orkiestry), ażeby przez to dać możność obecnym członkom orkiestry pozostać na swych miejscach i doprowadzić słuszną sprawę do pożądanego rezultatu.

Zwracając się do Pana, jako Prezesa Związkowych działaczy, najuprzejmiej prosimy Szanownego Pana o zapoznanie z powyższem pp. członków zarządu, jako też i Komitet pełnomocników, ażeby ci znów ze swej strony powiadomili o tem wszystkich muzyków polskich, nie należących do Związku i wszystkie orkiestry.

W nadziei, że Szanowni koledzy polscy nie odmówią zadośćuczynienia naszej prośbie, z góry przesyłamy serdeczne podziękowanie i koleżeńskie pozdrowienie.

Podpisano:
Komitet pełnomocników orkiestry Filharmonicznej pod. dyr. *Kajanusa*.
Helsingfors, d. 20 marca 1909 r.

W odpowiedzi na list powyższy Zarząd Warsz. Zw. Muzyków przesłał do Helsingforsu zapewnienie o koleżeńskiej solidarności w tej sprawie.

Redaktor i Wydawca Roman Chojnacki.

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Związek Polskiej Młodzieży Muzycznej

zawiadamia, że z dniem 14 kwietnia wznowione zostały następujące wykłady, z których korzystać mogą członkowie związku:

W poniedziałki i czwartki o godz. 8 wieczorem próby chóru „Harfa“ pod dyrekcją W. Lachmana:

we wtorki piątki o 8 wiecz. i w niedziolę o 1 po poł. próby chóru mieszanego pod dyrekcją A. Wyleżyńskiego;

w sobotę o 9-j rano czytanie partytur i analiza dzieł muzycznych (P. Rytel).

Tegoż dnia o 8-j wieczorem wykłady literatury polskiej (W. Wolski).

Zarząd Związku pragnąc pobudzić swych członków do pracy nad sobą, zorganizował „wieczory dyskusyjne“, na których są omawiane wszelkiego rodzaju sprawy, interesujące ogół członków. „Wieczory“ te odbywają się stale w środy o 8-j wieczorem. Na „wieczorach“ wygłoszone zostały dotychczas referaty: „Charakterystyka młodzieży“, „Młodzież muzyczna w pracy społecznej“ i „Praca nad sobą“.

Kaccelarja Zw. otwarta od 6—8 wieczorem.

Przyjmują się zapisy do chóru dziecięcego.

Zarząd.